

DIE SPÄTEN DRAMEN

GERHART HAUPTMANN'S

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Ralph Fiedler
von Zarten bei Freiburg (Breisgau)

Angenommen auf Antrag von Herrn Professor Dr. Robert Faesi

Satz und Druck Ludwig Auer, Donauwörth

1 9 5 4



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DIE SPÄTEN DRAMEN GERHART HAUPTMANN'S

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Ralph Fiedler
von Zarten bei Freiburg (Breisgau)

Angenommen auf Antrag von Herrn Professor Dr. Robert Faesi

Satz und Druck Ludwig Auer, Donauwörth

1 9 5 4

MEINEN ELTERN IN DANKBARKEIT



TEILDRUCK

Die vollständige Ausgabe erscheint im
Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn, München

GLIEDERUNG

Analyse

- I. Methodische Vorbemerkungen und Aufgabenstellung
- II. Die Mythendramen:
 - Indipohdi
 - Veland
- III. Die realistischen Spätdramen:
 - Herbert Engelmann
 - Dorothea Angermann
 - Vor Sonnenuntergang
- IV. Auseinandersetzung mit Shakespeare:
 - Die Hamlet-Bearbeitung
 - Hamlet in Wittenberg
- V. Kleinere dramatische Dichtungen mit surrealistischem Einschlag:
 - Die Schwarze Maske
 - Hexenritt
 - Finsternisse
 - Festaktus
- VI. Der klassisch-romantische Solitär:
 - Die Goldene Harfe
- VII. Ernst — heiteres Intermezzo zwischen Shakespeare und Antike:
 - Ulrich von Lichtenstein
 - Die Tochter der Kathedrale
- VIII. Die Atriden-Tetralogie:
 - Iphigenie in Aulis
 - Agamemnons Tod
 - Elektra
 - Iphigenie in Delphi

Synthese

- I. Neue Gesichtspunkte der Stoffwahl
- II. Tendenz zur Sublimierung der Realität:
 - Traum und Wirklichkeit
 - Magische Bindung und Kausalität
 - Ausgleich zwischen charakterisierendem und typisieren-
 - dem Stil
- III. Die Technik der späten Dramen
 - Bemerkungen zur Bühnenwirksamkeit
- IV. Das Tragische
 - Hauptmann und Hebbel
- V. Die Stellung der späten Dramen im dichterischen Gesamtwerk
Anmerkungen und Bibliographie

Methodische Vorbemerkungen und Aufgabenstellung

*„Wir wollen den Rand der Welt erreichen, um einen
Blick in das zu tun, was jenseits ist.“¹*

Die Formulierung des Themas birgt insofern eine Gefahr, indem sie den Eindruck erwecken könnte, Gerhart Hauptmann hätte ein Werk hinterlassen, das sich einer eindeutigen Systematisierung füge. Gerade das Gegenteil ist der Fall und kommt wohl am besten in Ibschers Ausruf zum Ausdruck: „... denn was heißt im Leben und Schaffen eines Dichters wie Gerhart Hauptmann, der stets proteisch durch Wandlungen und Überraschungen aller Katalogisierung und Einordnung in ein literarhistorisches Schema zu spotten beliebte, *spät* oder *früh*?“² Jeder Einschnitt ist hier mehr oder weniger Willkür, denn es liegt im Wesen von Metamorphosen, daß man wohl eindeutig ihr Ausgangs- und Endstadium erfaßt, nie aber die Grenze der Veränderung punktuell festlegen kann. Bei diesem Problem zeigen die wirklich berufenen Forscher weitestgehende Übereinstimmung. So setzt Alker — allein von literarhistorischen Gesichtspunkten ausgehend — den Beginn einer neuen Schaffensperiode Hauptmanns etwa um 1910 an.³ Seiner Meinung zufolge stellt das um diese Zeit beginnende Jahrzehnt eine Krise des Hauptmannschen Künstlertums dar, in der sich eine Abwendung von den Eigenschaften vollzieht, die man früher als die Kriterien der Werke dieses Dichters zu betrachten pflegte. Voigt, wohl der beste Kenner auf diesem Gebiet, sieht die Keime von Hauptmanns Lebenswende schon im „Helios“ — Fragment (1896), in dem der Dichter die Polarität von Antike und Christentum ganz von der Idee her gestaltet.⁴ In der Verschmelzung von Eros und Logos zu einem Hen kai Pan im „Festspiel“ beginnt — nach dem gleichen Verfasser — eine neue Schaffensperiode in vollem Umfang.⁵

Hier ist nicht der Ort, den Gründen einer solchen Veränderung nachzugehen; es muß lediglich festgestellt werden, daß die Wende von keiner äußeren literarischen Bewegung herrührte, sondern sich im innersten Seelenraum des Dichters vollzog. Die Lösung vom naturwissenschaftlichen Weltbild, das Griechenlanderlebnis und Hauptmanns Ehekrise dürfen wohl als bestimmende Faktoren angesprochen werden, klären aber nicht alles auf. Ein letztes Geheimnis bleibt immer. Die innere Problematik verschärfte sich im ersten Weltkrieg, der die neue Welthaltung des

¹ Gerhart Hauptmann „Der neue Christophorus“ (1942), S. 72.

² Gerhart Hauptmann-Studien zum Werk und zur Persönlichkeit, Breslau 1942, S. 133.

³ Alker: „Bemerkungen zu Gerhart Hauptmanns Altersstil“, Z. f. d. Ph. Bd. 67.

⁴ „Gerhart Hauptmann Jahrbuch“, 1936 Hsg. Voigt, S. 105 ff.

⁵ Voigt: „Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns“, 1935, S. 83.

Dichters der härtesten Belastungsprobe aussetzte. Die sonst üppig wuchernde dramatische Produktion wurde spärlicher, und am Ende des Völkermordens überreichte Hauptmann der Welt resigniert als weiser Magier Prospero sein Vermächtnis, von dem er bekennt: „Zum letzten Male bin ich in einer Dichtung, die ‚Indipohdi‘ heißt, sozusagen aus der Welt gegangen; als Testament wollte ich sie zurücklassen (XVII, 225).“ Alle neuen inhaltlichen und formalen Elemente, die sich von ‚Hanneles Himmelfahrt‘ an in immer stärkerem Maße angekündigt hatten und dem Dichter den Vorwurf einbrachten, vom Naturalismus abgefallen zu sein, flossen in diesem Werk zusammen, das ein Epilog sein sollte, in Wirklichkeit aber einen Grundstein für neues dramatisches Wirken darstellte. Die zentrale Stellung dieser dramatischen Dichtung — womit kein Werturteil ausgesprochen werden soll — scheint vorliegender Untersuchung sicher das Recht zu geben, durch diesen Punkt einen Schnitt zu legen, ohne daß dem organisch gewachsenen Werk Gewalt angetan wird. Da das Werk gleichzeitig — zusammen mit dem „Weißen Heiland“ — die erste Nachkriegsveröffentlichung ist, setzt die Arbeit auch an zeitgeschichtlich eindeutigen Ort ein.

Überblickt man das dichterische Spätwerk als Ganzes, so drängt sich der Eindruck unmittelbar auf, daß die Gattung des Dramas an die zweite Stelle gerückt ist: die epische Form überwiegt, sowohl dem Umfang wie der Bedeutung nach. Mit zunehmendem Alter kreisen Hauptmanns Gedanken immer mehr um die fragwürdige, luziferische Existenz des Menschen, der, in seinem Getriebensein von dämonischen Mächten („Phantom“) und seiner hoffnungslosen Sehnsucht nach Vollkommenheit („Meerwunder“), den einzigen Ausweg im utopischen Denken⁶ und der schöpferischen mythenbildenden Kraft sieht. Immer ferner liegende, irrealer Bezirke werden erschlossen, von denen aus auch die sicheren, positiven Gegebenheiten des Seins in geheimnisvollem Zwiellicht erscheinen. „Sind wir überhaupt jemals außerhalb einer Aura Magica? Ich möchte entschieden mit einem Nein antworten.“⁷ Es liegt im Wesen des Dramas, das letzten Endes nach Versinnlichung strebt, daß es nicht die gemäße Form für derartig visionäre Gehalte ist. Hier müssen wir wohl den Grund für Hülsens Feststellung suchen, daß Hauptmanns zeitgeschichtliche Bedeutung in den Dramen, seine absolute aber in den epischen Werken zu suchen ist.⁸ Hat sich im späten Werk das Verhältnis des Traum-

⁶ Vgl. „die scheinbare Aussichtslosigkeit aller Utopien nachzuweisen ... ist eine Kleinigkeit. Und doch besteht die Menschheitsgeschichte der letzten vier oder fünf Jahrtausende fast nur aus dergleichen Versuchen ... ein Nachlassen der utopischen Kraft gibt es nicht („Der neue Christophorus“, S. 108).“

⁷ Gerhart Hauptmann „Mignon“, S. 27.

⁸ Vgl. „Gerhart Hauptmann-Sieben Reden, gehalten zu seinem Gedächtnis“, Hsg. v. Hülsen 1947.

haft-Mythischen zum Realistischen umgekehrt, so finden jene Gehalte vorwiegend außerhalb des Dramatischen ihren Niederschlag, wodurch diese Gattung dem objektiven Blick zugänglicher ist. Wie wenig wußte z. B. die Kritik mit einem Drama wie „Und Pippa tanzt“ anzufangen, dessen Gehalt fast nur von der weltanschaulichen Fragestellung des Dichters her erschlossen werden kann. Es ist bezeichnend, daß ein erneutes und vertieftes Aufwerfen dieser Problematik auf *epischer* Ebene erfolgt, und zwar im „Neuen Christophorus“.⁹ Es scheint ein ungeschriebenes Gesetz des späten Schaffens zu sein, daß die metaphysischen Fragen, mit denen Hauptmann unmittelbar rang, ins Epos einmündeten und erst dann im Drama fruchtbar wurden, wenn der nötige Abstand vorhanden war, der es ermöglichte, neue innere Erkenntnisse in fremde Stoffe einzuschmelzen. Eine direkte innere Aussprache im Drama, wie etwa in der „Versunkenen Glocke“, erfolgt nicht mehr.

Wurde soeben die Stellung der Dramen im Rahmen des späten Gesamtwerkes skizziert, soll jetzt der Blick auf das Dramenschaffen als Ganzes gerichtet werden, in dem Merker deutlich zwei Werkreihen erkennt.¹⁰ Zweifellos führt eine realistische Linie von „Vor Sonnenaufgang“ zu „Vor Sonnenuntergang“ und eine im wesentlichen idealistische von „Hanneles Himmelfahrt“ über „Indipohdi“ zur Atridentetralogie. Auffallend ist es aber, daß in der früheren Epoche beide Stilformen scharf gegeneinander abgehoben sind (z. B. folgte auf die „Versunkene Glocke“ der „Fuhrmann Henschel“), während sich später immer klarer ein Ausgleich abzeichnet, der auf eine Synthese hinzielt, und zwar in der Weise, daß die vorwiegend ideellen Schöpfungen greifbarer werden und die realistischen eine Transparenz aufweisen, welche irreale Mächte ahnen läßt. Trotz der größeren gehaltlichen Mannigfaltigkeit der späten Dramen wird ihre stilistische Divergenz geringer.

Die Vielfalt der späten Dramen, von denen einzelne sogar aufs engste mit Werken anderer Gattung verbunden sind (z. B. „Hamlet“ mit „Im Wirbel der Berufung“), verlangt die äußerste Zurückhaltung in der Methode. Es wäre grundfalsch, alle in Frage stehenden Werke einem einzigen Behandlungsschema oder einer festumrissenen Fragestellung zu unterwerfen. Vielmehr sollen die einzelnen Schöpfungen mit den Hilfsmitteln abgetastet werden, die sie auf Grund ihrer gehaltlichen und stilistischen Eigenart von selber anbieten. Der umfangreichere analytische Teil der Untersuchung bringt eine knappe Interpretation der Dramen, wodurch die Elemente bereitgestellt werden sollen, die der Gesamtschau

⁹ Vgl. G. H. J. 1948. S. 95 ff.

¹⁰ „G. H.-Studien . . .“ (1942), S. 35 f.

des synthetischen Abschnitts als Fundament zu dienen haben. Die Gliederung der Werke ist im wesentlichen chronologisch; Zusammenfassungen zu kleinen Gruppen wurden nur dort vorgenommen, wo sie sich (auch dem Unvoreingenommenen) aufdrängen. Der unterschiedliche Umfang der Untersuchungen im ersten Teil ist zum wenigsten von Bedeutung und Wert der einzelnen Schöpfungen abhängig, sondern vielmehr von der Ergiebigkeit der bisher erschienenen Einzeldarstellungen. In vielen Fällen werden gültige Ergebnisse nur referierend wiedergegeben, während Werken, die in der wissenschaftlichen Behandlung weniger berücksichtigt wurden, ein entsprechend größerer Raum zugestanden wird.

Ziel der Arbeit ist die Aufhellung der Frage, wie sich Hauptmanns neue Weltsicht, die ihn zu seinen großen Epen führte, in den Spätspielen manifestiert. Da es schon heute außerhalb jedes Zweifels steht, daß die Entwicklung des größten deutschen Klassikers unseres Jahrhunderts ohne jeden Bruch verlaufen ist, wäre die Kenntnis sehr aufschlußreich, wie sich eine Synthese der früher stark divergierenden Stil Kategorien angebahnt hat. Von hier aus ist vielleicht die Frage nach der inneren Einheit der späten Dramen zu beantworten.

Die Schwarze Maske (Schauspiel)

Dieser Einakter wurde erstmalig 1929 zusammen mit dem Satyrspiel „Hexenritt“ unter dem gemeinsamen Titel „Spuk“ veröffentlicht. Zweitfello ist beiden Dichtungen eine düstere Grundstimmung gemeinsam, die den adäquaten Hintergrund für unberechenbare, spukhafte Geschehnisse bildet. Doch sind die Handlungen nicht aufeinander bezogen und bewegen sich auf verschiedenen Ebenen: Handelt es sich in der „Schwarzen Maske“ letzten Endes um reale Vorgänge, so enthüllt sich im „Hexenritt“ ein Trauminhalt. Hier mögen die Gründe liegen, daß die Zusammenfassung in der „Ausgabe letzter Hand“ aufgehoben ist, aus welchem Tatbestand sich die vorliegende Untersuchung das Recht nimmt, beide Werke völlig selbständig zu behandeln.

Ähnlich wie im Drama „Vor Sonnenuntergang“ wird auch in der „Schwarzen Maske“ Hauptmanns umfassende Auseinandersetzung mit Shakespeare spürbar (Vgl. S. 34), wenn z. B. dessen Schöpfungen „Der Kaufmann von Venedig“ und „Othello“ fest in den Motivkreis des düsteren Einakters eingefügt sind. So wird beim Eindringen des Negerklaven Johnson die Verbindung zum Mohren von Venedig geknüpft, der seine Gattin aus Eifersucht erwürgte. In der unheimlichen Stimmung wirkt die Ähnlichkeit der Verhältnisse so frappierend, daß die leidgeprüfte Daga in Ohnmacht fällt. Auch läßt sich in der Gesamtanlage des Stückes Hauptmanns antik-heroische Auffassung der Hamlettragödie nicht verleugnen. Wurde dort der grollende Rachedämon, welcher sein eigenes, schuldbeladenes Haus samt dem säumigen Rächer zertritt, zur unterirdischen Hauptperson, so verursacht in der vorliegenden Schöpfung das bloße Erscheinen der Vergangenheit in der Person des in seinem Menschentum geschändeten Sklaven die Auflösung einer auf Schuld gegründeten Welt des Reichtums.

Mittelpunkt des Werkes ist keine Person, sondern die von barocker Weltangst durchzitterte Atmosphäre des Schuller-Hauses. Mit dem Blutgeld der blühenden Niederlande kann auf dem Trümmerfeld des Dreißigjährigen Krieges eine Oase der Kultur und des Wohlstandes entstehen. Doch die Geister von Vergangenheit und Gegenwart lassen sich in dem schlesischen Bürgermeisterhaus nicht bannen. Dunkles Schneegestöber umtobt das Anwesen, von dem es in der Bühnenanweisung heißt, daß weder der Prunk aller Stoffe, noch der Metallganz der Leuchter „eine gewisse Düsternis aus der Wohnlichkeit der Räume ausschalten kann (XI, 455).“ Unheilbringende Steinkäuze schweben um das Haus, verendete Ratten liegen als Pestboten umher, und die sündige Zwiespältigkeit des Heimwesens wird in einem furchtbaren Symbol greifbar: Die

Stätte der hohen Lebensart ruht auf einem unterirdischen Gang, in dem „die Totengerippe an der Wand lehnen“. Dieses Unsicherheitsgefühl wird durch die direkten Folgen des Dreißigjährigen Krieges verstärkt. Der Religionsfriede steht lediglich auf dem Papier, so daß z. B. der Fürst-abt seine Ausfahrten nur unter dem Schutz eines Detachements Reiter wagen kann. „Daß in solcher Atmosphäre auch das harmloseste Geräusch wie ein Alarm aus dem Jenseits wirken kann, ist ohne weiteres klar. So ist es sehr verständlich . . ., wenn ein an sich belangloses Maskenspiel oder die vertrauten Geräusche des Rauchfangkehrers die gespannten Nerven der Anwesenden schwer belasten.“¹

Unter strengster Wahrung der dramatischen Einheiten (Spielzeit und Realzeit sind fast identisch) wird im Zusammenspiel verschiedenartigster Charaktere die seelische Grundstimmung des 17. Jahrhunderts heraufbeschworen, wobei sich auch noch kritische Hinweise auf die ökonomische Struktur der Gegenwart ergeben. Zunächst sei aber der Blick auf den *Personenkreis* gerichtet. Die unruhige Angststimmung hat ihren Hauptgrund im Wesen *Benignas*, der Gattin des Bürgermeisters Schuller, in der sich engelhafte und teuflische Züge geheimnisvoll vereinen. Zweifellos hat R. Bauer recht, diese Gestalt in die Reihe der dämonischen Frauen von Gerhart Hauptmanns Werk zu stellen — etwa in die Nähe von Pyrrha, Elga und Gersuind —, die jenseits von Gut und Böse und außerhalb der menschlichen Freiheit stehen.² Auch weist der Dichter deutlich auf die elementare Seite ihres Ichs hin, wenn er bemerkt, daß sie „auf der Fahrt von Neu-Amsterdam nach Amsterdam mitten auf dem Meere des Lebens geboren worden ist“ (476), womit eine Assoziation zum „Meerwunder“ hergestellt wird. Dennoch muß aber betont werden, daß *Benignas* ausgeprägtes Schuldbewußtsein und Sühnebedürfnis sie tiefer in den Bereich des Menschlichen hineinragen läßt, als die vergleichsweise genannten Dramengestalten.³ Mit fünfzehn Jahren war sie dem entlaufenen Negerklaven Johnson verfallen, der sie aus Habgier dem reichen van Geldern verkuppelte. Die Pläne Johnsons wurden aber durchkreuzt, indem sie in ihrem Gatten einen Edelmenschen kennenlernte, der sogar ihr Mulattenkind adoptierte, so daß sie sich in der Folge weigerte, dem Neger in irgendeiner Weise zu Willen zu sein. Johnson rächte sich durch Mord an ihrem Gatten — und manchmal scheint es fast, daß sie an dieser Tat nicht ganz ohne Mitschuld sei. Von diesem Zeitpunkt an kämpft er um das aus dem Sklavenhandel stammende Riesenvermögen und kann nur mit größten

¹ Schreiber, S. 152.

² Ruth Bauer, S. 174.

³ Behl teilt in „Gegenwart“ (59. Jahrg. 1930, S. 11) mit, daß ursprünglich der Titel „Alkestis“ für dieses Drama vorgesehen war, wodurch der Freitod *Benignas* noch mehr den Charakter eines Opfers erhält.

Summen befriedigt werden. Nun drängt sich Johnson wieder mit einem Brief ein, unter dessen Eindruck sie ausruft: „Will er Schullers Leben zugrunde richten . . ., er greift zum Strick, wenn er erfährt, daß ich, ich, ich, mich mit einem Neger vergangen habe . . . Ich kann nicht weiter, ich werde wahnsinnig (485).“ Stellt man hierneben die monologische Äußerung *Schullers*: „Wo Gott sie mir nimmt, die Strafe wäre für einen Verdammten zu grausam“ (461), so ist mit diesen inneren Bezügen die dramatische Zuspitzung des Ganzen gegeben. Der Bürgermeister liebt seine Gattin mit einem heiligen Gefühl und unterwirft sich allen ihren seelischen Disharmonien mit einer christlichen Demut. Da sich bei Benigna „das Bedürfnis nach einer ganz anderen Existenz geltend gemacht“ hat (485), muß sie sich ihm verweigern und hat die eheliche Gemeinsamkeit der lieblichen Daga abgetreten.

Unter diesem gastlichen Dach bürgerlichen Mäzenatentums kommt ein Scheinfriede zwischen den Vertretern der verschiedensten Konfessionen und Sekten zustande, wodurch — über die unheimliche Stimmung des Hauses hinaus — „das transzendente Grundelement der Sicherheit“ aufgelöst wird.⁴ Der zwischen Hellsehertum und Tollheit schwankende Diener Jedidja *Potter*, der im Personenverzeichnis als Jansenist gekennzeichnet ist, verkörpert zerrbildartig die letzten Konsequenzen dieser Richtung. Als Anhänger der Gnadenlehre Augustins, deren Grundlage durch die Begriffe Erbsünde und Prädestination gekennzeichnet ist, kann er es mit seinem Gewissen vereinen, einerseits die Choralverse

„Deckt mich doch in meiner Not
Gott mit seiner Gnaden“ (488)

zu singen und andererseits den jüdischen Großkaufmann Löwel Perl voll Entzücken zu streicheln, als ihm dieser mitteilt, sein Erspartes sei um ein Drittel gewachsen. Das Gegenstück ist der hugenottische Gärtner, welcher die christliche Armutsforderung ernst nimmt und allen Reichtum für Sünde erklärt. Die katholische Kirche findet einen scharf profilierten Vertreter in dem Fürstabt Robert *Dedo*, der mit der vollendeten Gewandtheit eines Grandseigneurs und dem zähen Beharrungsvermögen der Zisterzienser Benignas „Fieber, gute Werke zu tun“ in die richtigen Kanäle zu leiten versteht. Das Bewußtsein des guten Zwecks, sowie die Sicherheit göttlicher Verzeihung lassen ihn seine himmlischen Ziele mit irdischer Rücksichtslosigkeit verfolgen, und die Gerüchte, sein Weg habe durch das Schlafzimmer der Bürgermeisterin geführt, scheinen nicht unbegründet. Seine Kontrastfigur, der evangelische Pastor Plebanus *Wendt*

⁴ Schreiber, S. 151.

wirkt hiergegen provinziell, und die dunklen Vorgänge im Schullerhaus bestärken seine Überzeugung vom Nahen des Dies Irae. Der weltliche Adel ist durch den evangelisch-lutherischen Grafen *Ebbo* mit Gattin vertreten, der das Leiden der Zeit durch bewußte Verkrampfung in den Genuß zu überwinden strebt. All sein Standesbewußtsein und Zynismus können nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch er unter dem Eindruck einer heimlichen Weltangst steht, was in dem steten Tragen eines geflochtenen Panzerhemdes auf bloßem Leib zum Ausdruck kommt. — Diesem in metaphysischer Hinsicht sehr vielfältigem Kreis steht der freidenkerische Organist *Hadank* gegenüber, dessen selbstsicheres, fast an Unverschämtheit grenzendes Auftreten nur aus dem Anspruch des Genies erklärt werden kann. Er wollte einmal den „Moor von Venedig“ vertonen, und seine stets wiederkehrende, an Epikur erinnernde Forderung: „Ich will ein Glück“ bezeugt einen künstlerischen Optimismus, der in der Immanenz völliges Genügen findet.

In unheimlicher und immer größerer Steigerung werden die Teilnehmer des Gelages in eine Grenzsituation geführt, indem der Negermörder als Pestbote erscheint und aus einem begreiflichen „Selbsterhaltungsquietismus“ für eine schwarze Maske gehalten wird. Unter seiner bloßen Berührung bricht Jedidja als Nutznießer holländischer Sklavenprozente leblos zusammen. Die meisten Gestalten entpuppen sich nun als Scheinwesen, denen das Schicksal die Maske heruntergerissen hat: „Alles flieht, alles sieht Gespenster, alles rennt zu den Hintertüren kopflos in Nacht und Nebel hinaus.“ Graf *Ebbo* ergeht sich in tiefen Beleidigungen gegenüber seinem Gastgeber und schießt auf sinnloser Flucht wild um sich, „als ob er Gottes Gericht damit von sich abhalten könnte“. *Benigna* erkennt den entsetzlichen Umfang ihrer Vergehen, die das Maß des menschlich Verzeihbaren weit überschreiten und zieht die Konsequenzen der delphischen *Iphigenie*, indem sie Hand an ihr Leben legt. *Schuller* sinkt in sich zusammen und stellt die verzweifelte Frage, ob er jemals geliebt hat; vielleicht ist *Dagas Kuß* eine Antwort. Mit Hilfe des weltgewandten *Perl* wird sicher der Bürgermeister dem furchtbaren Bannkreis seines Hauses entfliehen können. Nur zwei Persönlichkeiten stehen fest: der katholische Würdenträger und das Genie. *Hadank* umfaßt die lange umworbene Geliebte, um dann noch treuer der heiligen Kunst zu dienen, und die im Metaphysischen verankerte Kirche betätigt sich als selbstverständliche Verwalterin des im Irdischen herrenlos gewordenen Gutes.

Die apokalyptische Wucht des Ganzen ist ein Ergebnis der optimalen Durchdringung des Handlungsgefüges mit Symbolen und Motiven vorbedeutenden Charakters. Die im späten Dramenwerk immer mehr hervortretende nichtkausale Verknüpfung erreicht hier einen Höhepunkt,

der von Alker folgendermaßen gekennzeichnet wird: „Wirklichkeit und Überwirklichkeit verschmelzen in dieser Dichtung und ergeben bei strengster Prägnanz der Form eine in sich geschlossene Ganzheit, die Hauptmann in früheren Arbeiten nicht erreichte.“⁵ Als Beispiel sei kurz skizziert, wie Benignas Vergangenheit zur lebendigsten Gegenwart erweckt wird, der sie schließlich erliegt. Völlig unvermittelt läßt Graf Ebbo mit Mund und Nase am Scheitel des Mulattenkindes die Äußerung fallen: „Ah, die Molucken“ (468), bei der sofort eine gedankliche Verbindung zu den Gewürzinseln entsteht, der Hauptquelle holländischen Reichtums. Die nächste Wiederholung der gleichen Worte geschieht bereits im Zusammenhang eines Gespräches über den Sklavenhandel (473), womit der Bedeutungsumfang des Motivs schon wesentlich eingeengt und deutlich auf das Hauptthema ausgerichtet wird. Ein neues, diesbezügliches Motiv ist mit Schüllers nachgebildetem Glockenspiel der Amsterdamer Marienkirche gegeben, das plötzlich seine Melodie: „Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir“ erklingen läßt und Benigna tief ergreift. Einerseits wird hiermit die Assoziation zu ihrer gefürchteten Vergangenheit geknüpft, während andererseits der Titel des Chorals die eigene, innere Not symbolhaft zum Ausdruck bringt. Als das Glockenspiel zum zweitenmal abläuft, kann sie ihrer inneren Erregung kaum Herr werden, und das bisher Unausgesprochene findet in folgenden Worten seinen Niederschlag: „Wenn ich es höre, seh' ich immer Van Geldern aufgebahrt (491).“ Noch furchtbarer gewinnt der Schatten der Vergangenheit aber Gewalt über Benigna, als ein Maskentänzer mit Totenkopf auftritt und mit Kastagnetten das Knochengeklapper vortäuscht, unter welchem Eindruck sie in Ohnmacht fällt.⁶ Ihr Gefühl inneren Getriebenseins findet dann seine letzte Steigerung im Anblick des schwarzen Händeabdrucks auf dem Tischtuch: „Mich schaudert's vor dieser schwarzen Hand! Mich schaudert's vor diesem Klopfergeräusch! Mich schaudert's vor jeder Kleinigkeit . . ., der Graf, der Abt sind mir schreckliche Masken! Was wird geschehen sein, wenn die Uhr einige Stunden weitergelaufen ist?!“ Alle diese Vorkommnisse verdichten ihr Wissen um die Gegenwart des Negers derartig, daß sie — ohne ihn gesehen zu haben — ausrufen kann: „Er ist hier!“ Jedes Wort und jedes Symbol ist voll Schicksal, so daß die Ankunft des Negers keine Überraschung mehr bietet, sondern nur den Schlußstrich unter einen

⁵ Alker, Z. f. d. Ph. S. 77.

⁶ Im Nebeneinander von Faschingstreiben und Pestschrecken offenbart sich ein Wesensmerkmal Hauptmannscher Tragik-Auffassung: „Die Satyrmaske, die hinter der Schlußfeuersbrunst der Tragödie aufgrinst im göttlichen Triumph des Lebens. Ironie ist der Grundzug des triumphierenden Lebens (XVII, 437).“ Hiermit wendet sich der Dichter von der zersetzenden, gegenantiken, romantischen Ironie ab und stellt sich in die geistige Tradition einer kathartischen Ironie-Auffassung, wie sie etwa bei Kienkegaard („Über den Begriff der Ironie“) — in schöpferischem Zurückdenken in die Welt des Sokrates — vertreten wird.

Selbstauflösungsprozeß zu setzen scheint, der längst von dämonischen Mächten beschlossen ist. Das eigenartige Schweben zwischen realen und irrealen Bereichen wird vor allem dadurch verursacht, daß in den eben skizzierten, schicksalhaften Zeichen der Schnittpunkt einer inneren und äußeren Welt liegt. Einerseits sind diese ganz sachlich motiviert — man denke an die detaillierte Erklärung des Maskentänzers — während sie andererseits als vergegenständlichte Phantasiebilder aufgefaßt werden können, die aus dem Inneren Benignas in die Außenwelt projiziert werden. Es handelt sich hier um Angstgesichte aus dem „inneren Drama“ der Bürgermeisterin, womit sich ein Zugang zur Binnenseite der Realität eröffnet! Aus denselben Prinzipien kann auch der Negersklave als Produkt des Schuldgefühls aller Beteiligten erklärt werden. Diese Gestalt stellt den Angelpunkt dar, um den sich das Werk als Ganzes in die Sphäre des Symbolischen wendet.

Die Präzisierung dieser Feststellung kann nur an dem eigenartigen Verhältnis Benignas zu Johnson stattfinden. Sie verabscheut ihn als Tier und erlag früher doch seinen Gelüsten. Sie will vor ihm fliehen⁷ und bricht dann doch in folgende, einen ganz anderen Sinn verratende Worte aus: „Laß mich allein mit diesem Verworfenen! Im nächsten Stall, in der nächsten Branntweinspelunke meinethalb . . .!“ Hier kompromittiert sich keine entpersönlichte Hörige von der Art Dorothea Angermanns, sondern ein tieferer Zug wird freigelegt: „Nenne mir jemand, der wie Johnson mit Essig und Galle getränkt worden ist . . ., van Gelderns Vermögen ist Blutgeld vom Sklavenhandel (494).“ Der Neger erscheint jetzt als christusähnliche Leidensgestalt, dessen berechtigter Anspruch auf Genugtuung sich in eine maßlose Dämonie ausgewachsen hat. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich Benignas Verhältnis nicht nur als sexuelle Verfehlung bezeichnen, sondern erhält eine gewisse Verklärung als instinktives Sühneopfer, welches etwa im Sinne Schopenhauers zu verstehen wäre, demzufolge die Wurzel der Liebe das Mitleid ist.

Der schwarze Rächer und seine Tat werden zum Symbol für das schreiende Mißverhältnis zwischen einer aristokratisch-bürgerlichen Hochkultur und ihrer inhumanen Basis. Wie sich im Rahmen des Kosmischen die blühende Welt über den chaotischen Urschlamm wölbt, den Till im 17. Abenteuer schauernd auf Cheiron durchmißt, so erhebt sich im Bereich des Gesellschaftlichen eine Schicht des Reichtums über dem Blutsumpf der Sklaverei. Entwickelt sich seit der Renaissance ein immer stärkeres Individualitätsbewußtsein des geistigen Menschen, so ist dieser

⁷ Da Benignas Seele nach Licht schreit, sollte die Flucht vor sich selber nach Venedig gehen, dem Sehnsuchtsort des Träumers Hellriegel in „Und Pippa tanzt“; doch ist ihr diese Welt schicksalhaft verschlossen.

— obwohl Christ — dennoch gleichgültig gegenüber der Entmenschung einer ganzen Rasse. Das bloße Auftreten der fleischgewordenen Schuld reicht aus, die Realität in Schein zu verkehren, und das würdige Gremium wird zu „zappelnden, plappernden, schmatzenden Leichnamen.“ Der unerträgliche Zwiespalt, welcher — wie die Feuersbrunst im Hintergrund andeutet — nur in einem phönixgleichen Untergang aufgelöst werden kann, wird von Hauptmann in einer strengen Rangordnung der Symbole festgehalten: Der Ort ist gekennzeichnet durch Totengerippe im Gewölbe und Festgelage in den Wohnräumen, die Sphäre des *gesellschaftlichen Seins* durch Sklavenwirtschaft und Persönlichkeitskult. Auch der Bereich *persönlicher Liebe* klappt auseinander — in Schüllers seelische Beziehungen zu Benigna und sinnliche zu Daga —, doch findet am Schluß des Dramas hier eine Synthese statt, indem deutlich wird, daß die ganzheitliche Liebe zu Daga einen neuen Anfang ermöglichen kann.

Unter dem Gesichtswinkel des *Stils* stellt die „Schwarze Maske“ im späten Dramenwerk einen Knotenpunkt dar, indem die alte Tendenz zur architektonischen Klarheit mit dem neuen Bemühen um transzendente Weite untrennbar zusammenfließt. Das vorliegende Werk übertrifft die spätrealistischen Dramen weit an irrationaler Dichte und zeichnet sich gegenüber einer Schöpfung wie „Indipohdi“ dadurch aus, daß die gesamte Handlung mit all ihrer Symbolik sowohl vom kausalen Denken des Außenstehenden als auch vom Zentrum des Seelenlabyrinths Benignas mit seinen magischen Ausstrahlungen restlos durchdrungen werden kann. Der Kreis schließt sich in jedem Fall!

Durch die Bannung des hochdramatischen Geschehens in einen Akt erhält auch das kleinste Nebenmotiv starkes Gewicht. — Darüber hinaus ist es dem Dichter gelungen, das geistige Fluidum der schwer erschütterten Barockmenschheit einzufangen — ganz im Gegensatz zum „Hamlet in Wittenberg“, in dem das historische Klima trotz des Auftretens Melanchthons nicht eindeutig mit dem Renaissance-Geist identifiziert werden kann. Der Bedeutung dieses Werkes wird wohl Alker am meisten gerecht: „Wirklichkeitskunst höchster Vollendung wird sinngebend von einem Irrationalismus durchsäuert, der Abgründe und Geheimnisse enthüllt . . . und metaphysische Horizonte ahnen läßt: ein Meisterwerk deutschen Surrealismus in dramatischer Form ist hier gegeben, geschaffen von einer nie versagenden Hand.“⁸

⁸ Alker, Z. f. d. Ph. S. 78.

Vorbemerkungen und Abkürzungen

Alle Ortsangaben ohne näheren Hinweis beziehen sich auf die „Ausgabe letzter Hand“; in der geschlossenen Besprechung eines Werkes ist die Bandzahl nur einmal angeführt. Seitenangaben, denen nur die Abkürzung „vgl.“ vorangesetzt ist, weisen auf die vorliegende Arbeit.

Z. f. d. Ph. = Zeitschrift für deutsche Philologie

Z. f. d. A. = Zeitschrift für deutsches Altertum

G. R. M. = Germanisch-Romanische Monatsschrift

PMLA = Publications of the Modern Language Association of America

G. H. J. = Gerhart Hauptmann Jahrbuch.

I. Werke Gerhart Hauptmanns

- Gerhart Hauptmann: Das gesammelte Werk: Ausgabe letzter Hand, Bd. 1—17, Berlin 1942
- Iphigenie in Aulis, Berlin 1944
 - Agamemnons Tod — Elektra, Tragödien der Atridentetralogie, 2. und 3. Teil, Berlin 1948
 - Der Dom (Ein Fragment), hrsg. von F. A. Voigt, 1942
 - Der Neue Christophorus (Ein Fragment), Weimar 1943
 - Finsternisse, ein Requiem, hrsg. von W. Reichart, New York 1947
 - Herbert Engelmann, Drama, hrsg. von C. Zuckmayer, München 1952.

II. Jahrbücher und Sonderausgaben

- Gerhart Hauptmann Jahrbuch, hrsg. von F. A. Voigt, Breslau 1936
- Jahrbuch, Breslau 1937
 - Jahrbuch, Goslar 1948
 - Studien zum Werk und zur Persönlichkeit, Breslau 1942.

III. Werke über Gerhart Hauptmann

- Alker, Ernst: Bemerkungen zu Gerhart Hauptmanns Altersstil, Z. f. d. Ph., Bd. 67, 1942
- Deutscher Surrealismus, „Helicon“ III, S. 116 ff, 1941
 - Neue Sicht auf Gerhart Hauptmanns Schaffen, Neophilologus, April 1946
- Aschner, S.: Gerhart Hauptmanns Indipohdi, „Euphorien“, Bd. 23, 1921
- Bab, Julius: Gerhart Hauptmanns Iphigenie, New Yorker Staatszeitung und Herold vom 10. 4. 1949
- Barnstorff, Hermann: Die soziale, politische und wirtschaftliche Zeitkritik in den Werken Hauptmanns, Jena 1935
- Bauer, Ruth: Das Menschenbild im Drama Gerhart Hauptmanns, Diss., Freiburg 1950
- Behl, C.F.W.: Wege zu Gerhart Hauptmann, Goslar 1948
- Gerhart Hauptmanns Atriden — Tetralogie, The Gate, International Review of Literature and Art in English and German Vol. II, Nr. 2, 1948
 - Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann, München 1949
- Behl — Voigt: Gerhart Hauptmanns Leben, Chronik und Bild, Berlin 1942
- Chapiro, Joseph: Gespräche mit Gerhart Hauptmann, Berlin 1932
- Engert, Horst: Gerhart Hauptmanns Sucherdramen, Zeitschr. f. Deutschkunde, 18. Erg.Bd.
- Faesi, Robert: Hauptmanns Emanuel Quint, 1912
- Gerhart Hauptmann und seine Gestalten zu Gast in der Schweiz, Zürich 1932

- Fechter, Paul:
Fuhrmann:
Gregor, Joseph:
—
Heise, W.:
Hemmerich, Karl:
Herrmann, Chr.:
Heuser, F.W.J.:
Hillard, G.:
Hülsen, Hans v.:
—
—
—
Koenigsgarten, Hugo:
Landsberg, Hans:
Loerke, O.:
Litzmann, Grete:
Mahn, Paul:
Marcuse, Ludwig:
Matzig:
Milch, Werner:
Mühlher, Robert:
Müller, Irmgard:
Naumann, Hans:
Paranpje:
Quimby, M.A.:
Reichart, W. A.:
—
Requardt, W.:
Ravenstein, Chr. v.:
Rommel, Otto:
Scheyer, Ernst:
Schlenthner, Paul:
Schreiber, Hermann:
Stachnik, Gudrun:
Stirk, S. D.:
Stoeckius, A.:
Susini:
Tettenborn:
- Gerhart Hauptmann, Dresden 1922
Der Atriden-Mythos im modernen Drama. Hauptmann — O' Neill — Sartre, Diss., Würzburg 1950
Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie, „Phaidros“, II. Jg., Folge 1, Wien 1948
Gerhart Hauptmann — Das Werk und unsere Zeit, Wien 1951
Gerhart Hauptmann. Das Drama der Gegenwart, Reclam Nr. 6413, 6479
Gerhart Hauptmanns Veland, Diss., Würzburg 1935
Die Weltanschauung Gerhart Hauptmanns in seinen Werken, Leipzig 1926
Gerhart Hauptmanns Die Tochter der Kathedrale, Germanic Review XV, April 1940
Das Opfer der Iphigenie, Merkur III. Jg., Heft 9, Sept. 1949
Gerhart Hauptmann, 1932
Hauptmann als Versdichter (im Nachwort der „Blauen Blume“, Reclam 1929)
Freundschaft mit einem Genius, München 1947
Gerhart Hauptmann — Sieben Reden, gehalten zu seinem Gedächtnis, Goslar 1947
Hauptmanns späte Werke, Neue Rundschau, November 1932
Los von Hauptmann, 1900
Gerhart Hauptmann Heute, Neue Rundschau, November 1932,
Gerhart Hauptmanns Festspiel in deutschen Reimen, Mitteilungen der literarisch-historischen Gesellschaft in Bonn, Jg. 8
Gerhart Hauptmann und der moderne Realismus, Berlin 1894
Die Welt der Tragödie, Berlin-Leipzig 1923
Odysseus — Studien zu antiken Stoffen in der Literatur, St. Gallen 1949
Hauptmanns Alterswerk, G. R. M. Nr. 20
Prometheus-Luzifer. Das Bild des Menschen bei Gerhart Hauptmann „Phaidros“, II. Jg., Folge 1, Wien 1948
Gerhart Hauptmann und Frankreich, Breslau 1939
Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1933
Die historischen Dramen Hauptmanns, Diss., München 1942
The Nature Background in the dramas of Gerhart Hauptmann, Philadelphia 1918
The Genesis of Hauptmanns Iphigenia Cycle, Modern Language Quarterly IX, Dec. 1948
Iphigenie in Delphi, Germanic Review XVII, 1942
Gerhart Hauptmann — Bibliographie, Berlin 1931
Das Luziferische bei Gerhart Hauptmann, Diss., Freiburg 1952
Die Symbolik in Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“, Zeitschrift für Deutschkunde, 1922
Hauptmann der Plastiker, Neue Rundschau, November 1932
Gerhart Hauptmanns Leben und Werk, Neue Ausgabe, umgearbeitet und erweitert von A. Eloesser, 1922
Gerhart Hauptmann und das Irrationale, Wien 1946
Das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Goethe, dargestellt an Hand eines Vergleiches zwischen Hauptmanns Atridentetralogie und Goethes „Iphigenie“, Diplom-Arbeit, Jena 1950
Gerhart Hauptmanns Jesus-Studien, Breslau 1937
Naturalismus in the Recent German Drama, with special reference to Gerhart Hauptmann, New York 1903
L'Iphigenie A Delphes De Gerhart Hauptmann, Etudes Germaniques, 3e Année, No. s 2—3, 1948
Das Tragische bei Gerhart Hauptmann, Diss., Jena 1950

- Voigt, F. A.: Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns, Breslau 1935
- Die geistige Welt Gerhart Hauptmanns, „Geistige Welt“, Heft 3, München 1946
- Die Schaffensweise Gerhart Hauptmanns, G. R. M., Jan. 1952
- Eine Goethe-Reminiszenz im „Florian Geyer“, Aufbau Nr. 6, 1949
- Die Entstehung von Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“, Z. f. d. Ph. 69. Band.
- Voigt-Reichart: Hauptmann und Shakespeare, Goslar 1947
- Wahr, F. B.: The Hauptmann-Hamlet, Philological Quarterly XVI
- Indipohdi in Hauptmanns Development, Germanic Review, XI, 2, 1936
- Weigand: Auf den Spuren von Hauptmanns „Florian Geyer“, P.M.L.A. LVII, f
- Weisert, John: The Dream in Gerhart Hauptmann, New York 1949
- Two Recent Variations on the Orestes — Theme, The Modern Language Journal XXXV, 5, 1951
- Wocke, Helmut: Hölderlin und die gegenwärtige Dichtung, G. R. M., Oktober/Dezember 1943
- Zabludowski, Nina: Die Bewältigung des Raumproblems in Gerhart Hauptmanns Jugenddramen, Diss., Danzig 1933
- Ziegenfuß, Werner: Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität, 1948

IV. Allgemeine Werke

(Es sind nur im Text zitierte Schriften aufgeführt)

- Auerbach, Erich: Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946
- Brie: Eugene O'Neill als Nachfolger der Griechen, G. R. M., Jg. 21
- Ernst, Fritz: Iphigenia und andere Essays, Schriften der Corona VI, 1933
- Goethe: Werke, „Sophien-Ausgabe“, Weimar 1893
- Hankamer, Paul: Zacharias Werner, Bonn 1920
- Hebbel: Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner, Berlin 1902
- Heidegger: Was ist Metaphysik? Freiburg 1943
- Jaspers: Von der Wahrheit (Philosophische Logik I) 1947
- Kleist: Werke, herausgegeben von Erich Schmidt, 2. Auflage, neu durchgesehen und erweitert von Georg Minde-Pouet
- Korff: Geist der Goethezeit, 2. Auflage, Leipzig 1949
- Kuh, Emil: Friedrich Hebbel, Wien 1912
- Minor: Neuhochdeutsche Metrik, 1902
- Nietzsche: Der Wille zur Macht, Kröners Taschenausgabe, Band 78
- Die Unschuld des Werdens, Taschenausgabe, Band 78
- Die Geburt der Tragödie, Taschenausgabe, Band 70
- Novalis: Schriften, herausgegeben von Minor, Jena 1907
- Platon: Dialog Parmenides, Übersetzung von Apelt, 2. Aufl., Leipzig 1922
- Schelling: Sämtliche Werke, Cotta 1856
- Schiller: Werke, herausgegeben von Wendelin v. Maltzahn
- Schopenhauer: Sämtliche Werke, herausgegeben von Grisebach, Leipzig 1892
- Wiese, Benno v.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1951.

Die Arbeit wurde am 15. 11. 1952 abgeschlossen, dem 90. Geburtstag des Dichters.

Lebenslauf

Am 2. 7. 1926 wurde ich als Sohn des Chefredakteurs Otto Fiedler in Röntgental bei Berlin geboren.

Von 1933—1937 besuchte ich die Grundschule und trat 1937 in das Erfurter Realgymnasium „Zur Himmelspforte“ ein, welches ich 1943 auf Grund meiner Einberufung zum Wehrdienst verließ.

Nach Rückkehr aus der Gefangenschaft absolvierte ich das pädagogische Seminar in Erfurt, legte die Reifeprüfung ab und übte den Lehrerberuf knapp zwei Jahre aus.

Im Wintersemester 1947/48 immatrikulierte ich an der „Friedrich-Schiller-Universität Jena“ und belegte Germanistik bei den Professoren Stolte, Wesle und der Privatdozentin A. Bach, Anglistik bei den Professoren Kirchner und Schlösser, sowie Philosophie bei den Professoren Leisegang, Linke, Bense und Johannsen. In Geschichte hörte ich die Vorlesungen der Professoren Griewank und Schneider und in Pädagogik sowie Psychologie diejenigen der Professoren Peter Petersen, Mieskes und Jucknat. Vom Wintersemester 1950/51 bis zum Wintersemester 1951/52 gehörte ich der Universität Zürich an, wo ich meine germanistischen, philosophischen und anglistischen Studien fortsetzte, und zwar bei den Professoren Faesi, Hotzenköcherle, Staiger, Wehrli, Hans Barth und Straumann.

All diesen Gelehrten gilt mein tiefempfundener Dank, ganz besonders aber Herrn Professor Dr. Robert Faesi, der als großer Kenner von Hauptmanns Werk und Persönlichkeit die vorliegende Arbeit mit Anteilnahme verfolgte und durch wertvolle Ratschläge unterstützte. Weiterhin danke ich Frau Margarete Hauptmann, Herrn Dr. F. A. Voigt und vor allem dem Hauptmann — Bibliographen, Herrn Studienrat W. Studt.

